



口絵 1 グヒヤサマージャ立体マンダラ (西面)



口絵 2 グヒヤサマージャ立体マンダラ (南西より)



口絵 3 グヒヤサマージャ立体マンダラ (南東より)



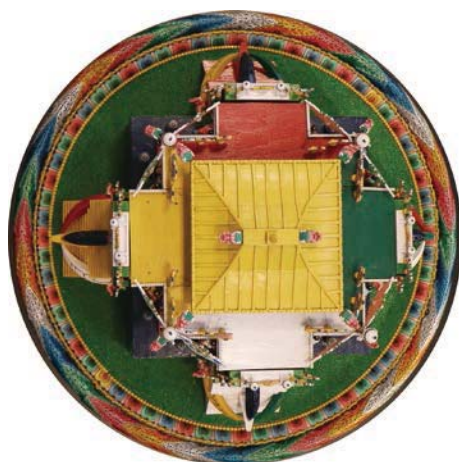
口絵 4 円壇（宮室・中室・内陣）



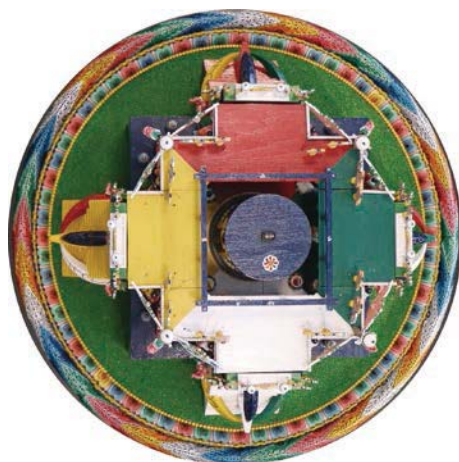
口絵 5 三昧耶形パーツ（円壇上設置分）



口絵 6 三昧耶形パーツ（主尊）



口絵 7 グヒヤサマージャ立体マンダラ（俯瞰）屋根設置・円壇設置



口絵 8 グヒヤサマージャ立体マンダラ（俯瞰）屋根未設置・円壇設置



口絵 9 グヒヤサマージャ立体マンダラ（俯瞰）屋根未設置・円壇未設置

立体マンドラ小考―展示に基づく空間表現への視座―

熊谷 貴史

はじめに

佛敎大学宗敎文化ミュージアムでは、令和元年度秋期特別展として「チベット密敎の美と祈り―北村コレクションより―」を開催した^①。本展覧会では、当館研究協力者である中島小乃美氏（佛

敎大学保健医療技術学部准敎授）をコーディネーターに迎え、北村太道氏（種智院大学名誉敎授）によって蒐集された貴重なコレクション^②を通じ、日本の仏敎美術とは異質の美を宿す、チベット

仏敎／密敎の造形世界に眼を向けた。宗敎文化に言及する際、地域や時代、また宗敎や宗派を俯瞰し、比較・相対化することの意義は大きい。就中、ヴィジュアルに重きを置く密敎においては、多様なイメージの典拠・規矩（または創出）、素材、工程、技術、用途、視覚効果など、造形物を取りまく諸事に多層的な意味づけがなされる。むろんその本質は、資質を認められた僧にのみ伝授され、解され、あるいは実践・体感されるものであろう。また論

述には、密敎の視点や成果を要することは言を俟たない。したがって異分野からの軽々な言及は避けるべきだが、本稿では貴重な品々の展示に携わった経験と、展覧会にご尽力いただいた諸先生方のご敎示に導かれながら、近時、筆者に与えられた課題に即してその一端を書き留めておきたい。

いま筆者に求められている課題は、主に地理学（人文地理／歴史地理）の研究者によって構成される研究プロジェクトに^③、美術史学（仏敎美術史／東洋美術史）の立場から学際的に参画し、視覚資料の空間表現について技術・物質的問題を踏まえた検証を試みることである。造形作品に主眼をおく美術史学の立場からすれば、もとより視覚資料の存在を前提とし、また「空間」「表現」などもしばしば用いられるタームである。しかしながら、それらは論点や文脈によって異なるニュアンスを運び、とりわけ宗敎や芸術にかかる事象は、往々にして多義的な性質をもつ。その多義性や差異、あるいは重層性に留意しつつ、本稿では先の展覧会で多くの観覧者の眼を惹いた「グヒヤサマージャ立体マンドラ」を



図1 グヒヤサマージャ (金銅仏)

素材に、マンダラ（曼荼羅）という密教独特のイメージに具わる空間性に眼を向ける。とくに視覚効果を念頭に置きながら、空間表現としての在りかた、特徴を明確にすることを本論の目的とする。

一、作品概要と展示記録

「グヒヤサマージャマンダラ」は、後期密教聖典である『秘密集会タントラ』に基づき、秘密集会もしくは阿閼金剛と呼ばれる主尊（図1）を中心に、三十二尊を配したマンダラである。⁽⁴⁾ また「秘密集会マンダラ」「秘密集会三十二尊マンダラ」「秘密集会阿

閼金剛三十二尊マンダラ」などとも呼ばれ、チベット密教を特徴づける無上瑜伽タントラ（後期密教）の代表的なマンダラのひとつである。⁽⁵⁾ なおマンダラには様々な意義が見出されるが、本稿では造形化されたマンダラを念頭に置き、仏尊の集会する場を表現したものと理解しておく。ご出陳いただいた北村コレクションの「グヒヤサマージャ立体マンダラ」（呼称は所有者による）（口絵1～3）は、ゲルク派に属すギュメ寺僧の手により、伝統的な儀軌にしたがって制作された由緒正しいマンダラである。高さ約八五センチ、幅約一二五センチ、奥行一二五約センチ。沈香製・彩色。現代（二〇世紀）。

主尊（グヒヤサマージャ／秘密集会／阿閼金剛）を冠した名称のほかに、マンダラには数種の分類や呼称があり、本例は諸尊（三十二尊）を金剛杵・法輪・蓮華などのシンボル（口絵5）で表す「三昧耶形マンダラ」として造られている。また別に「立体マンダラ」とも称され、大小の部材を組み立て、楼閣を模した構造物に諸尊（三昧耶形）のパーツを配置する（ただし楼閣外部の成就者・天女・供養女は人体を基調とする）。

日本で眼にするマンダラは、布帛や紙などに表す絵画、すなわち平面のマンダラを主とし、軸装に仕立てて懸垂する形態が多い。⁽⁶⁾ 対してチベットでは、砂絵マンダラ（ドゥルツォン・キンコル）および立体マンダラ（ルラン・キンコル）と呼ばれる形態のマンダラが造られ、重要視されたという。その意義は諸先学によって指摘されているが、本例の所有者であり、密教学者である北

村太道氏の言葉を借りれば、「チベット密教の各派において、教理的にも、また実践的にも曼荼羅は最も大切なものである。特にゲルク派においては、インドの伝統に従い土坦に描かれる砂絵曼荼羅と、札拌及び瞑想の対象となる立体曼荼羅の二儀軌を大切なものとして受け継がれ、しかも立派に機能するものとして伝承されて今日に至っている」とされる。

このうち本稿では、視覚資料の空間表現という論点から「立体マンダラ」としての性格に着目する。以下、とくに説明を付さない限り、展示した「グヒヤサマージャ立体マンダラ」を指して「立体マンダラ」と記すが、尊名などの図像的要素を除き、立体で表されたマンダラ（全般）という形態的特質を念頭におく。また相対的に「平面のマンダラ」などの総称を用いる。

立体マンダラおよび関連資料の展示風景に眼を向けよう〔図2〕。ミュージアムのエントランスホール〔図3〕、入館して最初に眼に入る位置に立体マンダラを展示するアイデアは、企画の早い段階からあった。この位置には、従前、ペーパークラフトによるグヒヤサマージャ立体マンダラ（瀬戸敦朗氏制作）〔図4〕を設置していたため、その覚えのある観覧者は、異材による同主題の造形物を眼にしたことになる。ペーパークラフトの立体マンダラは、建造物（楼閣）のイメージを包有するマンダラを、建設の実用ソフトによって設計し、その形態・構造を視覚的に提示した点に資料的価値がある。しかし造形物に具わる素材の力は大きい。沈香製の立体マンダラには、視覚に重みを感じさせるような



図4 グヒヤサマージャ立体マンダラ（ペーパークラフト）



図2 立体マンダラの展示風景



図5 参考資料の展示風景



図3 立体マンダラ展示位置（宗教文化ミュージアム1階見取図）

質感・量感が具わり、加えて素材に託される思想的意義も考慮されよう。⁽⁸⁾ともあれ従前の当館の展示を展開するかたちで、そしてチベット密教の世界へ誘うシンボリックな展示品として、本例は導入部に設置することとなった。さらにホールに踏み込む手前の自動ドアにチベット暖簾(ゴヨ)を懸け、結果的に館外から館内への視角が一部遮られたことにより、入館とほぼ同時に視界に入る立体マンダラの第一印象は、一層増幅されただろう。

マンダラとしての形態や大きさ、素材感に加え、本例の特筆すべき視覚効果は、塗り分けられた鮮やかな彩色にある。儀軌によって規定されたその配色は、自然景のなかで感知する色彩ではない。非日常的なイメージであることを、一見して、そのカラーリングが物語っている。この配色も、後述するように本稿の課題である空間表現を捉えるひとつの観点となる。

立体マンダラの周辺には、幾つかの参考資料を展示した〔図



図6 グヒヤサマー ज्याマンダラ (平面)

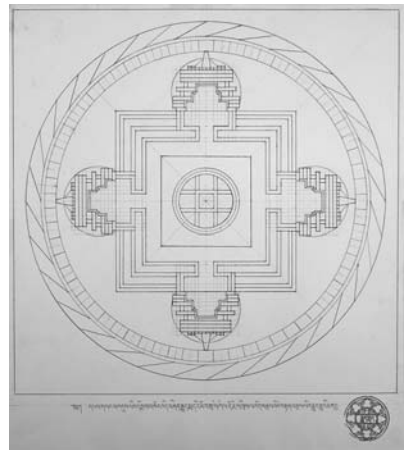


図7 グヒヤサマー ज्याマンダラ下図



図8 グヒヤサマー ज्या砂絵マンダラ

5〕。ひとつは平面のグヒヤサマー ज्याマンダラ(三昧耶形)〔図6〕で、上方からの俯瞰的な構図で諸尊の三昧耶形を描いたものである。これを展示台に平置き、すなわち構図本来の視点である上方から鑑賞できるよう展示した。その図の傍らには、墨打ちした段階のマンダラの下図(額装)〔図7〕をイーゼルに立て、制作工程の一端を紹介した。それらの脇には、主尊にあたるグヒヤサマー ज्याの金銅仏を展示。そのほかグヒヤサマー ज्या砂絵マンダラの写真パネル〔図8〕、立体マンダラ制作の記録写真などを参考資料として含めた。グヒヤサマー ज्याをテーマとする造形物の諸態、その異なる表象形態を通じ、視覚イメージを重視する密教の、感性的かつ多層的な世界観がうかがえよう。本展では、以上を含む参考資料を多数展示したが、いずれも北村太道氏のご厚意による。

なお立体マンダラの設置場所に近接して、二階へ通じる階段が



図9 グヒヤサマージャ立体マンダラ（階段踊り場より）

ある。通常、当館は二階を開放せず階段の昇降もご遠慮いただいているが、本展の会期中に限り、階段の踊り場までの昇降を可とした。踊り場は立体マンダラの斜め上方に位置し、真上からは望めないものの、平面のマンダラの構図に近い俯瞰的な視点で観ることができ（図9）。ただし立体マンダラは建造物に擬して屋根を戴いており、内部を観ることはできない。このような相違の確認も、マンダラの表現を考える一助となろう（口絵7～9）。

二、立体マンダラの空間表現

— 方位・正面・配色をめぐる —

① 方位と正面

展示にあたって、ひとつ議論をもった。それは立体マンダラを設置する向きである。周知のようにマンダラには主尊を中心とする位置関係、それにとまう「方位（東西南北）」が設定されている。かかる展示方針として、マンダラに設定される方位を、実際の方位に合わせて展示するアイデアをもった。しかしながら上記の設置場所は、マンダラが具える別の要素を勘案すると、やや不都合な点がある。

視点を換え、マンダラの形態と方位をめぐる事情を確認してこう。平面のマンダラ（諸尊が集会する場を上方から俯瞰した構図）を懸垂して設置する場合、図様に設定される方位を、実際の方位にすべて一致させることはできない。例えば日本で重用されたいわゆる両界曼荼羅では、金剛界の上方が西、向かって右側が北、下方が東、向かって左側が南、胎藏界は上方が東、向かって右側が南、下方が西、向かって左側が北にあたる。したがって左右を実際の方位に合わせても、いずれかの二方位は上下に位置する。また金剛界の主尊は東を向き、胎藏界の主尊は西を向くとされる。しかし諸尊を正面観で表した平面のマンダラでは、主尊の向く方向を表しえない。上方から俯瞰した構図は、本来、諸尊の

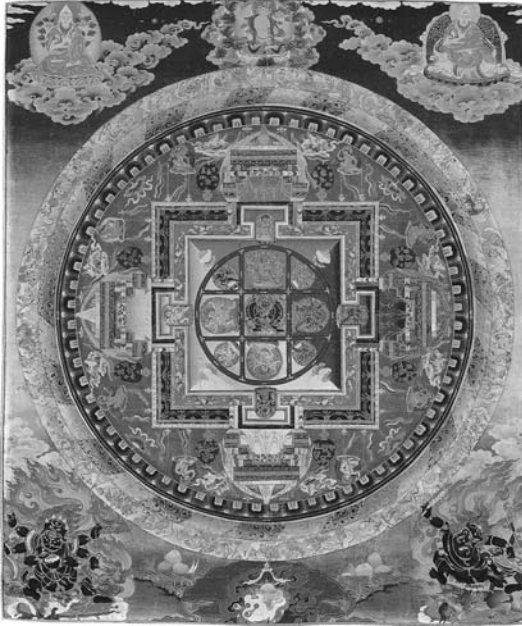


図10 ヤマーンタカマンダラ (タンカ)

頭頂を捉える角度になるからである。これを改変して正面観で表された尊体は、観者の視点から、不自然さを解消する手立て、あるいは絵画表現における必然的な処理と考えてよいだろう。なお修法では本尊の正面観を優先し、本尊の向きを実際の方位に合わせて懸垂することが多いという。平面で表されるマンダラの構図と本尊の向きの問題は、チベットのタンカ⁹⁾においても同様で、同展覧会で展示したタンカのマンダラ類(ヤマーンタカマンダラ〔図10〕など)も、俯瞰的構図に正面観の諸尊を描く。なおチベットの平面的マンダラでは、正面観の主尊を中心に、周囲の諸尊は放射状に配置(主尊へ向いたイメージの展開図)で表される。画幅を懸垂して観るマンダラは、上辺が主尊の奥側(の方位)、

下辺が主尊の手前側(の方位)ということになる。この点に留意して、視点を戻そう。ジオラマともいべき立体マンダラの場合、平面のマンダラとは異なり、儀軌に則して主尊の向きを表すことが可能である。しばしば幾何学的な構図が特記されるマンダラ。就中、立体造形では四方の面がほぼ同じデザイン構成をみせるなかで、主尊がベクトルを示し「正面」となる方位がある。グヒヤサマージャ(立体)マンダラの場合、主尊は東を向く、とされる。したがって本例は東が正面であり、相対する観者も、通常はマンダラの東側が立ち位置となる(自らを本尊として観想する文脈では異なる視点やヴィジョンも想定される)。

前述の設置場所は、マンダラの方位を実際の方位に合わせた場合、立体マンダラの西側(口絵1)、いわば作品の「背面」を最初に眼にする点で不都合があった。むしろ立体マンダラの外観上、一般の観覧者がただちに背面であることを認識する可能性は低い。また立体マンダラの周囲を廻り、正面である東側から観ることも可能である(口絵3)。しかし一般論として、背面を起点とする鑑賞の動線には些か躊躇もある。反面、展示物としての規模や納まり具合、さらに階段の踊り場からの観覧を含め、当館の設置場所としては最も効果的な場所であった(方位と正面の問題を解消しうるホールの左右対称の位置は、受付や展示室へ通じる館内の動線により展示は適わない)。以上の条件から、展示に際して立体マンダラに付帯する「方位」と「正面」のうち、いずれかを優先させる必要が生じたのである。かかる議論については、



図 11 三昧耶形パーツ (主尊)



図 12 三昧耶形パーツ (摩
枳母)

今回、諸先生方のご助言を踏まえ「方位」を優先することとなった。結果として、それはより違和感の少ない展示であったと思われる。なお立体マンダラのために設えられた八角台座があり、東西南北にあたる面には漢字で方位を表示した。「方位」を優先して設置したことにより、その表示は、マンダラに設定される方位、実際の方位ともに一致する。

②正面を示す造形、その視覚効果

ところで三昧耶形マンダラである本例は、主尊を金剛杵(五鈷杵)〔口絵6・図11〕で表している。そしてこの金剛杵には、把部にリボンが結ばれている(様子が木造で表されている)。本マンダラには同じく五鈷杵を三昧耶形とする摩摩枳母(マーマキ)〔図12〕が配されているが、そのパーツは金剛杵のみで表され、主尊のそれよりやや小さい。主尊の三昧耶形のパーツには、一種の差別化が図られているのだろう。このリボンを結ぶ金剛杵

は、参考展示として併置した砂絵マンダラの写真パネル、および平面のグヒヤサマージヤマンダラの主尊にも確認され、一定の規範性をもつイメージ(図像)と認められる。あるいはヤブ・ユム(父母合体尊)を象徴する、端的かつ感性的なイメージといえるかもしれない。

併せて留意されるのは、金剛杵(五鈷杵)が、それ自体の形状に正面をもたないことである(ただし目印となる意匠などをあしらえばその限りではない)。その意味で、把部に結ばれたリボンは金剛杵(五鈷杵)に前後関係を生じさせ、正面を認識させる効果がある。彫刻としてリボンの結び目や襷の造形をみれば、明らかに正面を意識して刻出されていることが看取されよう。立体マンダラの中心(内部)に据えられ、ごく接近した観察によってようやく視覚に入るパーツながら、主尊として立体マンダラの正面を示す図像であり、また表現といってよい。

関連して、立体マンダラの屋根〔口絵7〕に眼を向けよう。屋根の存在は、マンダラが建造物のイメージを有することと思えば必然的ともいえるが、周知のごとく平面のマンダラでは諸尊の姿を明示するために省略されている(日本の絵巻物に関連して特記される「吹き抜け屋台」も同じ理屈によるが、その成立に先立って日本に曼荼羅が伝わっていたことは留意される)。ここでは立体マンダラの屋根



図13 グヒヤサマージャ立体マンダラ (屋根上部)

の形状が、いわゆる鍔屋根であることに注目したい。東西二方を長辺として傾斜する上部の構造は、立体マンダラの外観に前後の関係を与える。ただし屋根の形状は儀軌に規定される要素ではなく、方形屋根のように四方に均等な傾斜をみせる事例もある。したがって立体マンダラの屋根は、選択肢のあるデザインの範疇になり、実際の建造物の形状(本例では中国式建築にみる一形式)を任意に採用したものといえよう。鍔屋根は、本尊の向きによって設定される「正面」を前提とし、そのベクトルが外観に及んだものといえる。

屋根の上部(図13)、南北に渡る大棟の中央(マンダラの中心軸にあたる部分)には、仏塔の平頭(ハルミカー)を想起させる小さな立方体が設置され、その上に縦数筋の溝を刻む球状の部材と金剛杵を戴く。この球状部材は、縦筋の溝によって連弁を表した蓮華、金剛杵の台座にあたるイメージか。あるいは金剛杵を創出する母体として

の蓮華、また満瓶や宝珠のイメージに通じるかもしれない。ともあれ一材より彫出された金剛杵と球状部材は、それ自体の形状に正面性を有していない。一方、立方体の部材は、垂直面のひとつに火灯窓(花頭窓)のような開口部を設け、内部に梵篋(を模した木造の小パーツ)を納める構造となっている。楼閣内に設置される主尊に対し、露出度の高い位置にあつて、明瞭に正面を示すパーツである。しかし立体マンダラの全体観、観者の視点からすると、意識的に眼を向けなければディテールを捉え難い位置、そしてサイズでもある。なお屋根裏には構造上の荷重がそれ程からない柱が造られており、図像的な要素である可能性を、チベット仏教普及協会(ポタラ・カレッジ)の斎藤保高氏よりご教示いただいた。

さらに立体マンダラを組み上げた状態の外観では、ほぼ視角に入らない部分にも正面性を付帯する要素が存在する。再び楼閣の内部に眼を向け、中央に設置される円壇(口絵4)に注目しよう。この部分は、マンダラ内の区域として宮室・中室・内陣などと称されるが、本稿では立体的な形状に留意し、便宜的に円壇と表記する。主尊(ヤブ・ユムの二尊)を含む十尊の三昧耶形パーツを載せるこの円壇は、上部に設置される八本の柱と天井となる円板材によって、ひとつの構造体を成す。円壇の側面には、壇上の柱を受けるように濃い青色で柱状の意匠が表され(浅めのレリーフ)、その間は薄い青色が塗られている。薄い青色の部分は、柱と柱の間が貫通しているイメージであろうか。濃淡の具合によ



図15 東門より内部を覗く



図14 円壇（東面）

つては空色とも称される淡い青系色（あるいは水色）は、物質の存在しない「空間」を表す際に用いる色のひとつとして、プリミティブな傾向の配色といえるかもしれない。

ともあれ立体マンダラでは、木材を接いで曲面（側面）をつくり、円筒状の基壇を成形している（この点は安定感や強度など構造上の理由が推察される）。そしてこの円壇の側面には、後述の理由から、実際に内部へ貫通する開口部（口絵4・図14）が一箇所設けられている。ここが立体マンダラの東側に設置される部分、すなわち円壇

の正面にあたる。

しかしながら円壇を楼閣内に設置すると、その開口部は東門の隙間を覗き込むことで、辛うじて認識可能な位置になる（図15）。換言すると、その開口部は正面性を付帯してはいるものの、組み立てられた立体マンダラの全体観から

すれば、視覚に訴える効果は無きに等しい。加えてこの開口部は、それ自体が一義的な意味をもつ造形ではない。開口部（が見えること）に意味があるのではなく、その奥に設置される別のパーツを示すための構造として開口しているのである。

③暗示的な空間表現—儀軌を投影する手立て—

円壇に覆われ、観者の視角からは完全に遮断される位置、そこに眷属である十忿怒尊のうちのひとつ、孫婆^⑩の三昧耶形のパーツが設置されている（口絵9・図16）（現状、このパーツは取り外せない）。十忿怒尊は、

八方（四方四隅）に上下を加えた十方に割り当てられ、孫婆は「下」に配されるという。また本マンダラの三十二尊はそれぞれ身体部位に関連づけられ、孫婆は足底に対応する。儀軌に照らして「下」という空間性を付帯する孫婆は、立体マンダラにおいて、あるべき位置に設置されているといえよう。ただし厳密に



図16 側面より楼内部を覗く（円壇未設置）

は、円壇の周囲に配される諸尊のパーツも同じ水平レベルに設置されるため、あくまで円壇という構造物によって、壇上に対して相対的に成立する「下」であり、「底」にあたる内部空間になる。

その位置は立体マンダラが完成した外観には現れず、観者の視角に入らない空間となるが、円壇（の東側にあたる部分）に開口部を設けることにより、壇内奥の孫婆の三昧耶形パーツから、立体マンダラの正面（東面）への物質的な障害物は一応無くなることになる。しかし前述の通り、この開口部は東門を覗き込んでようやく認識できる位置にあり、加えて円壇内が暗部となることから、孫婆のパーツを視覚的に捉えることは実質不可能といってしまう。したがってこの開口部は、孫婆のパーツを視覚的に開示する構造ではなく、その存在を暗示する、象徴的な造形としてある。

なお開口部の外形は建造物の門や窓を思わせるが、建具としてのデイトールは造形されていない（先に見た屋根の中央にある箱状の部材も同工）。翻って、開口部が設けられている区域が薄い青色に塗られ、内部に貫通するイメージを表現しているとすれば、この開口部は建造物にともなう建具の造形ではなく、孫婆の存在に起因して案出された仕掛け、造形といえるだろう。

ところで孫婆が（十方のうちの）下方に配されるという儀軌の要件について、観者の視角に隠れはするものの、立体マンダラは空間表現として具現している。ただし単純に下方という要件のみを考慮するならば、マンダラの中心に位置する主尊の真下、すなわち立体マンダラの中心軸上に設置されるイメージが先行しそ

である。ところが孫婆の

三昧耶形パーツは、中心軸よりやや西側に逸れた位置に設置される（その

位置には台座に相当する蓮華が目印のように描かれている）。また孫婆の

「下」に対し、「上」に配される忿怒尊は仏頂転輪王である。立体マンダラ

では円壇上部の円板上に設置される仏頂転輪王も、中心軸上ではなくや

や東側に逸れる位置に配され、円板材上面にもその目印となる蓮華（台座）が描かれてい

る（口絵8・図17）。この位置は、屋根を支える柱の隙間から僅かに見える可能性はあるものの、やはり外観上の目視を想定した位置ではない。

上方と下方という空間性を付帯する二尊が、東西（主尊の前後）に逸れた配置を成すことは、おそらくチベット密教の専門家にとつては容易に説明のつく事象であろう。すなわち砂絵マンダラを含め、平面で表されるグヒヤサマージャのマンダラでは、二尊がそれぞれ東西の門に配されるからである（例外もみられる）

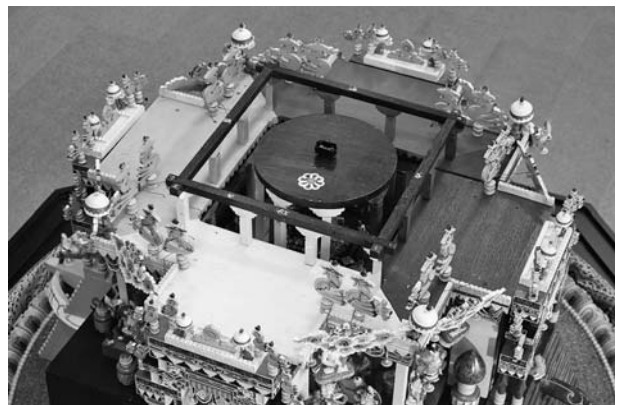


図17 円板材上面の蓮華（台座）

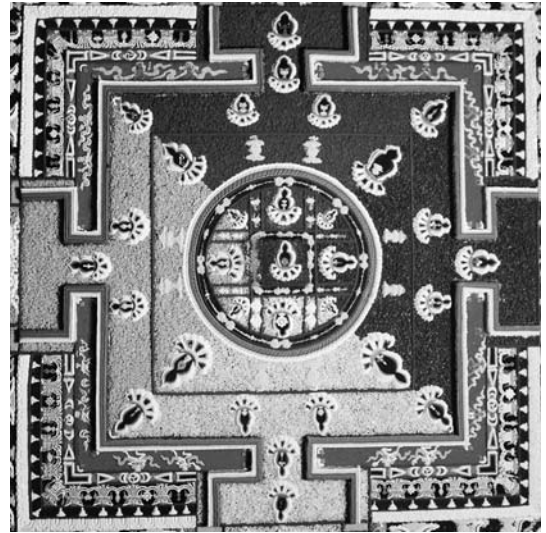


図 18 グヒヤサマージャ砂絵マンダラ（楼閣内域）

〔図18〕。この配置は、上方と下方という空間性を、俯瞰的な構図による平面的なマンダラに投影する際の、造形上の手段であったと解せようか。その場合、「上・下」という要件にのみ拠れば、立体マンダラでは両尊を中心軸上（主尊の真上と真下）に設置する選択肢も想起されるが、ここではチベット密教において最も正統なマンダラの形態とされる、砂絵マンダラの位置関係を規範的に踏襲した意識を汲むべきだろう。結果として、主尊の上部に眷属が位置することのない構成も、主従関係を成すパントオンの表現として相応しい。次いで、マンダラのイメージを含む生起次第（瑜伽次第）の注釈書『吉祥秘密集会成就法清浄瑜伽次第』より、楼閣（宮殿）内部の様子を示す文言に着目しよう。

天〔界〕や人間〔界〕より特徴が優れている宮殿は、外から見れば内が明らかであり、内から見れば外が明らかであるところの内側の上と下の基地の全ては、東は白、南は黄、西は赤、北は緑、中央は青（後略）¹¹

この文言には、空間に関する要素が幾つか含まれている。やや文意を取りにくい部分もあるが、それは砂絵マンダラを含む平面性を前提とすべきで、本稿の論点からすると立体と平面の形態差を考慮する必要がある。例えば「宮殿は、外から見れば内が明らかであり、内から見れば外が明らかであるところの」という言い回しについて、立体マンダラに該当するイメージを捉えることはできない。楼閣の側面から内部を覗くことはできるものの、内外を「明らか」に見通すことは不可能であり、この点は、屋根を表さず楼閣内部を露わにする、平面的マンダラの特徴と捉えれば了解されよう。

続く「内側の上と下の基地」について、ひとまず「内側」は楼閣内、「基地」は楼閣を支える基盤／大地と解せる。加えて「上と下」という空間性が示されており、単純な平面造形には表し難い。一方、立体マンダラには該当しそうなイメージが認められる。それは先にみた円壇によって生じる上と下で、主尊等が設置される壇の上面と、円壇が設置される基地の上面である。あるいは基地の上面および下層部（側面）と解することも可能か。眼を転



図19 グヒヤサマージャ砂絵マンダラ (主尊付近)

ンダラに見出せることは意義深い。仮にこれを祖形とすれば、立体マンダラの場合、主尊の区域のみを高く造るのではなく、円壇にあたる区域を高く設定している点に、異同／変更がある。柱や天井面が生まれ、建造物内の設えとして再構成されたイメージ、また円壇下部(内部)に孫婆のパーツを設置する構造と併せ、立体造形として理にかなった変更／表現といえよう。

④ 配色と方位

展示風景に眼を戻そう。やや感覚的な内容に及ぶが、立体マンダラの彩色を空間表現の視点から捉えてみたい。周知の通りマンダラに施される彩色には、儀軌に規定される図像としての「色」

じて、ギユメ寺で受け継がれる砂絵マンダラでは、主尊を表す区域が他より高く造られる〔図19〕。この高低差も「内側の上と下の基地」といえ、平面と立体にまたがる前引文の要件を、最も正統的とされる砂絵マ

があり、多くのモチーフが定められた種々の「色」に塗り分けられる。就中、立体マンダラにおいて視覚的な比重を占めるのは、金剛の基地として造られる下半部、中央および四方(東西南北)に塗られた鮮やかな彩色であろう〔口絵1-3〕。前引の注釈書にいう「基地の全ては、東は白、南は黄、西は赤、北は緑、中央は青」に対応する配色である。これは平面性を前提とすれば楼閣内の基地上面〔口絵9〕について記した文言といえるが、楼閣を支える下層(金剛の基地)に及ぶ要素でもあり、立体マンダラにおいては表面積の多くを占める。また微細な彩色が施される楼閣の四門(各門四柱)もこの配色を基調としており、立体マンダラ全体の方位を表象する要素でもある。およそ自然景のなかでは眼にすることのないこの強いカラーリングは、極めて視覚効果の高い要素といえ、立体マンダラに設定される方位を、視覚的に顕示する効力をもつ。とりわけ儀軌・図像に精通する観者ほど、その配色をもつて方位を敏感に意識するだろう。

翻って今般の展示では、立体マンダラに具わる方位・正面という二要素のうち、方位を優先して(実際の方位に合わせて)設置した。それにともしない背面を起点とする鑑賞動線となったが、前述の通り、結果としては違和感の少ない展示であったと思われる。その違和感の少なさを傍証するのが、ここまでに確認した、暗示的に「正面」を示す造形(の控えめな視覚効果)と、明瞭に「方位」を示す配色(の高い視覚効果)という対比である。ただしそれは、あくまで彩色による視覚効果としての明瞭さであり、

色で方位（空間）を示すこと自体は、象徴的な表現手段といえよう。

仮に今回の選択とは逆に、立体マンダラの正面を優先して（実際の方位に合わせず）設置した場合、その強い配色が示す意味／方位を知る観者は、実際の方位との捻じれ（違和感）を印象する可能性があった。観覧者への説明として台座に表示した方位（漢字）も、実際の方位に反していたならば、やはり同種の感覚を誘発しただろう。しかしその違和感は、現実の方位を認識していることが前提であり、この前提は万人共通ではない。自身を定位する、いわゆる方向感覚は個々人による差が大きいからである。

また今回、立体マンダラを設置したホールは、通常の閉ざされた展示室内とは異なり、屋外との距離感が近く、実際の方位を認識しやすい環境であった。したがって違和感（あるいは違和感の少なさ）は、幾つかの条件のもと、限られた観者のみ感受する可能性のあった事柄といえる。¹²とするならば、立ち返って立体マンダラに設定される方位を、実際の方位に一致させる意義は、少しく薄れるかもしれない。しかし方位性を具える視覚資料には、概して機能的な側面がある。例えば地図はその代表的な事例といえるが、種々の形態のうち固定的に設置される街路の案内図などは、実際の方位に即して設置されることが多い。視覚資料に付帯する方位性を一義的に解すべきではないが、現実の空間を秩序づける基準であり、また無色無形概念である「方位」を敢えて表すことは、それが必要な情報であると考えてよいだろう。

立体マンダラにおいて、「前後左右」ではなく「東西南北」と設定される空間性は、イメージを成立させる要件のひとつと見做せそうである。我々が認知する日常の空間に対し、異空間ともいべき「ほとけの世界」を具現化した立体マンダラ。これを現実の空間に成立させるための接点として「方位」が果たす役割は大きい。すなわち現実の空間的秩序と符合することにより、立体マンダラは有機的な位置づけをもって現世に建つ。その際、儀軌に示される「配色」は、色毎に付される意味とは別に、その総体が「方位」を顕示する要素として空間表現を担う。

三、地儀軌にみる空間的要素

— 北村太道氏の成果を参照して —

ところで、展示に基づいて立体マンダラの造形表現に言及する本稿は、儀軌・図像に基づく密教のコンテクストからすれば逆説的ともいえる。先に「ほとけの世界」ともいべき異空間を具現化した立体マンダラが、展示空間、延いては我々の存在する空間と有機的に結びつく「方位」の意義と表現に触れた。一方、最も正統的かつ儀軌に親近性のある砂絵マンダラの制作場面では、現実の地上に表される（結びついている）マンダラの空間域を、特殊化（浄化・結界・聖化）しようとするプロセスがある。

「地儀軌」と呼ばれるそれは、北村氏によると「実際に土壇を

築き墨打などをし、彩色されるマンダラ作製に関する儀軌であつて、大日経（具縁品）などに説かれるインド初期の作壇形式が継承発展したもの¹³⁾であるという。また氏は、三種のマンダラ地儀軌と実際の修法を併せて報告しており、砂絵マンダラの制作にかかる手順、次第項目（約五四項目）をあげる（三種の地儀軌は項目数や順序に異同があるものの大枠の内容は共通するという）。就中、マンダラを造るための場を整備する作法は、転じてマンダラが我々の住む世界と重層し、有機的に結びつくイメージであることを了解させる。氏の成果に拠りながら、空間表現に関わる事項を幾つか確認しておこう。丸数字は次第項目として北村氏が示した番号である。

- ・地神供養〔2〕
- ・基地の浄治〔7〕
- ・プルブ結界作法〔27〕
- ・地神警発〔29〕
- ・作業系の供養〔30〕
- ・作業系の押〔35〕
- ・智慧の糸の押〔47〕
- ・砂絵マンダラの彩色〔51〕

右記のうち、「地神警発〔29〕」まではマンダラを造る場を整える作法であり、砂絵マンダラそのものの造形に着手する前段階の

プロセスである。実質的な造形作業の開始は、「作業系の供養〔30〕」から数段階を経て行う「作業系の押〔35〕」とみられる。したがって、五四項目のうちおよそ半分が準備作業といえるが、儀礼のプロセスとして、各項目に軽重の別はない。

まず注目されるのは、「〔2〕」「〔29〕」にみえる「地神」である（本稿では省略したが「〔2〕」「〔29〕」の間には何度か地神が登場する）。この地神は、マンダラに配される仏尊ではない。マンダラが造られようとしている土地を司る神であり、マンダラはこの地神に土地を拝借して造られるという。その土地は、前引の注釈書では「好ましい花や果実や水によって荘厳された山、或いは人の流伝によつた寂靜な他の地方（場処）」といい、また地儀軌が継承したという『大日経』（具縁品）にも「華や果実のある山、清くして悦意の水がある処¹⁴⁾」のように、マンダラを造るために相応しい場所が記されている。

このとき場所を選定する主体は人間であり、選定される対象は現実世界の土地である。その土地を司る存在として、地神が想定されているのである。神的存在の位置づけは仏教内外において勘案すべき問題を孕むが、（仏菩薩に対して）地神は我々の住む空間域に属す存在と捉えられよう。あるいは聖地・霊地・勝地などと称される場所は、我々の存在する空間域と、異なる空間域が重層する接点と捉えるべきか。ともあれ地儀軌の前提として現実世界を対象とする土地（＝空間）の選定があることは、マンダラが現実世界（空間）と結びつくイメージであることを示唆する。



図 20 プルブの展示



図 21 プルブ結界作法



図 22 プルブのパーツ (一部)

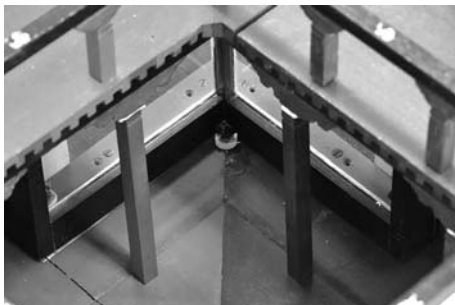


図 23 グヒヤサマージャ立体マンドラ
プルブ設置例 (楼閣内北西隅)

選定された土地は一定の条件を満たす空間といえるが、地儀軌ではさらに土地を浄め〔7〕、除魔のためにプルブ（またはプルパ／キーラ／楸とも称される密教法具）を打って結界を行う〔27〕〔図 20・図 21〕。土地の選定を含め、いずれもマンドラというイメージ（＝空間）を特殊化する作法といえるだろう。なおプルブによる結界は、マンドラ内のモチーフとしても造形され、砂絵マンドラおよび立体マンドラ〔図 22・図 23〕ともに確認することができる。マンドラに表されるプルブもやはり除魔のための結界と解せるが、マンドラの内的イメージとして、プルブを打つ主体は前述の（十方に配置される十忿怒尊のうち「下」に配される）孫婆とされる。マンドラを制作する行為と、マンドラに表されるモチーフ、いわば現実空間と表象空間に相通ずるイメージ

が存在していることは、二元的な空間域が重層するポイントとして注目に値しよう。

また砂絵マンドラの造形にかかる実質的な初作業といえる「作業糸の押〔35〕」は、マンドラ内の区画線を、定められた比率で押（＝墨打ち）を行う工程である〔図 24〕。水平面の空間域を示すその線は、マンドラが完成した段階では視覚に入ることのない下図であり、極めて技法的な範疇の作業といえる。反面、先立つて為される「作業糸の供養〔30〕」は、道具に対する一定の意識（特殊化）が窺えるとともに当該作業の重要度を示し、一々の作法が儀軌の要目としてあることを了解させる。

併せて注目されるのは、「智慧の糸の押〔47〕」である。この作業は、五智／五仏を象徴する五色糸を用いる押であり、先の「作



図24 作業糸の押



図25 智慧の糸の押

業糸の押〔35〕によって成形された区画線を、なぞるように糸を打つ〔図25〕。ただしこの五色糸には、色材は着けられていない。造形のための実線を施す作業ではなく、マンダラというイメージに聖性を与える、観念的な作業といえる。以上のように、物質面・精神面を問わず現実世界からの特殊化が幾重にも及んで図られることは、マンダラが現実世界と有機的に結びついているという認識に起因するだろう。

〔砂絵マンダラの彩色〔51〕〕(からの数項目)は、マンダラの図様を描き出し、また形態を特徴づける作業である。この作法は「先ず導師が第一重の東北の隅の僅かばかりを描いてそれに蓋覆し魔障を封じ、後に四人の弟子が中央より一斉に描きを開始する」とされ、「東北の隅」という特定の方位(とその思想的意味

づけ)に、現実的な空間認識がうかがえる。ただし作業工程に反映された方位性は、砂絵マンダラが完成した段階のイメージには表出しない。抑々この方位性と作法は、マンダラ自体の性質ではなく周辺域の性質(に対する処置)といえるが、儀軌として遵守される事柄に方位が示されていることは、マンダラに現実の方位が関与することを傍証しよう。

水平面の空間指標である方位に対し、垂直方向の空間域も儀礼の流れに相関する可能性が、やはり北村氏によって指摘されている。簡略すると、マンダラに描くべき諸尊を「虚空」に観念し、「地上」の基壇に迎え(また奉還し)、破壇して残余は龍神に委託して水中に流し「地下」に消滅して終わる、という全体のプロセスである。最後の龍神云々は、「色砂龍神委託儀式」と呼ばれる地儀軌とは別に立てられた項目で、それらは一連の儀礼として修される。儀礼のプロセス(時間経過)に空間性が潜む、密教的ともいべき多層的ロジック。とくに垂直方向の空間概念は、人間が移動可能(容易)な水平方向に対し、人間のテリトリーを超えた概念的な空間認識への傾向が考慮される⁽¹⁶⁾。

砂絵マンダラの作壇は、儀礼として時間的制限のなかで修され、また現実世界(地上)の一部を選定し、特殊化(浄化・結界・聖化)する空間的制限をとまなう。翻って立体マンダラは、儀礼のなかで作壇／破壇される砂絵マンダラの、一過性に対するアンチテーゼともいべき様態を成す⁽¹⁷⁾。ある種の恒久性を具えた立体マンダラは、楼閣を模した合理的な構造を獲得する反面、核と

なる楼閣内への視角が遮断される。それは、儀礼のなかで表される砂絵マンダラが、作業工程に反映される要素を含め、マンダラに付帯する多くの性質を視覚的に顕示する在りかたと、対比的に特徴づけることができる。

おわりに

立体マンダラは、他の形態のマンダラに比してマッスによる視覚効果が大きい。一方、外観上は確認し難い部分、すなわち視覚効果の低い部分にも、儀軌を反映した造形が成されている。展示を通じ、儀軌を暗示的に示す楼閣内部の仕掛けを確認したことは、ひとつの成果であった。また異空間ともいべき「ほとけの世界」を表したマンダラは、現実世界の空間認識を内包しており、その重層性を示す要素が「方位」と考えられた。立体マンダラが具える空間性の特徴は、儀軌に従う砂絵マンダラ（の作法）との対比によって浮かび上がる。通じて「方位」は、マンダラを成立させる要件であることを再確認した。

起稿の動機となった立体マンダラの展示では、配色によって明示されるマンダラの「方位」を、実際の「方位」に合わせて展示したが、これは展示手法として「インスタレーション」と呼ばれる概念に近い⁽¹⁸⁾。その試みは、複雑な思想的背景をもつマンダラの一面を照射したに過ぎないが、実物を通してマンダラの在りかた

を捉えるきっかけとなろう。本稿は、当該展示の記録および補完を兼ねた報告であり、その知見をもって、視覚資料の空間表現を捉える視座としたい。

キーワード…立体マンダラ、展示、視覚資料、空間表現

《注》

- (1) 開催期間…二〇一九年一〇月一九日～十二月八日。概要は展覧会図録『チベット密教の美と祈り…北村コレクションより』（佛教大学宗教文化ミュージアム、二〇一九）を参照。
- (2) 前掲（註1）のほか、北村太道「著・監修」『チベット仏教美術・北村太道チベットコレクション』（隆昌堂、一九九二）、岡崎市美術館「編」『チベットの至宝…曼荼羅の心と天空の世界』（岡崎市美術館、一九九七）などを参照。
- (3) 後掲「附記」記載の「視覚資料の空間表現に関わる歴史地理学と東洋美術史の学際的研究」の研究分担として。
- (4) ソナム ギャツツォ「西蔵「曼荼羅」集成…チベット・マンダラ」（講談社、一九八三）などを参照。
- (5) 前掲（註1・2）のほか、本稿で参照した主な参考文献は以下の通り。
田中公明「詳解河口慧海コレクション…チベット・ネパール仏教美術」（佼成出版社、一九九〇）、立川武蔵「編著」／国立民族学博物館・千里文化財団「編」『マンダラ…チベット・ネパールの仏たち』（千里文化財団、二〇〇三）、田中公明『チベットの仏たち』（方丈堂出版、二〇〇九）、森雅秀『チベットの仏教美術とマンダラ』（名古屋大学出版会、二〇一一）、田中公明「図説 チベット密教」（春秋社、二〇一二）、福井市立郷土歴史博物館「編」『平成二五年春季特別展 麗しきチベットの仏たち』（福井市立郷土歴史博物館、二〇一三）、森雅秀「著」／宮坂有明「画」『チベ

- ット密教仏図典」(春秋社、二〇一九)。
 - (6) 軸装については渡邊明義・岡興造・石川登志雄[著]／国宝修理装演師連盟[編]『装潢史』(国宝修理装演師連盟、二〇一一)などを参照。
 - (7) 北村太道・中島小乃美「チベット所伝 辯財天女の研究(5)・・・ゲルク派における辯財天女曼荼羅」『サラスヴァティー』第六号、二〇一五。
 - (8) 例えば前掲論文(註6)では「金・銀・銅・香木などの良き素材」という。仏像の材質観にも通じ、香木については井上正『檀像』(日本の美術)二五三、至文堂、一九八七)を参照。
 - (9) デイヴィッド ジャクソン[著]／瀬戸敦朗・田上操・小野田俊蔵[共訳]『チベット絵画の歴史：偉大な絵師達の絵画様式とその伝統』(平河出版社、二〇〇六)。David P. Jackson・Janice A. Jackson[著]／Robert Beer[画]／瀬戸敦朗・田上操・小野田俊蔵共訳『チベット絵画の技法と素材 稿本』(佛教大学アジア宗教文化情報研究所、二〇〇八)では、タンカにおいて柔和と忿怒尊の背景を横線と縦線で描き分ける技法があるとされ、空間表現の一種として勘案される。またJohn C. Huntington, "The Iconography and Structure of the Mountings of Tibetan Paintings" *Studies in conservation: journal of the International Institute for Conservation of Museum Objects Études de Conservation* 15(3), 1970, タンカの構造に天地のイメージが投影されている可能性を指摘する。
 - (10) ツォンカバ[著]、北村太道・ツルティム ケサン[共訳]『吉祥秘密集 会成就法清浄瑜伽次第・チベット密教実践入門』(チベット密教資料翻訳シリーズNo2)(永田文昌堂、一九九五)。
 - (11) 前掲書(註8)。
 - (12) 例えば絶対音感の持ち主が音程の外れや不協和音に敏感なことに類す。
 - (13) 北村太道『マンダラ地儀軌について』(『密教学研究』第二〇号、一九八八)。以下、本節の引用はこの論考に拠る。
 - (14) 『大日経』(具縁品)「當爲擇平地 山林多華果 悦意諸清泉 諸佛所稱歎 應作圓壇事或在河流處 鶯雁等莊嚴 彼應作慧解 悲生漫荼羅 正覺緣
- 導師 聖者聲聞衆 曾遊此地分 佛常所稱譽 及餘諸方所 僧坊阿練若 華房高樓閣 勝妙諸池苑 制底火神祠 牛欄河潭中 諸天廟空室 仙人得道處 如上之所説 或所意樂處」(『大正藏經』一八一四一中)。引用は北村太道[翻訳]『藏文和訳 大日経』『大日経』系密教 原典研究叢刊1『(起心書房、二〇二〇)一九頁、続く二〇二二頁にも天地に関する記述があり参照される。
- (15) 北村太道「色砂龍神委託儀式」(『仏教万華・種智院大学学舎竣工記念論文集』永田文昌堂、一九九二)。
 - (16) 関連して、チベットで好まれる「親睦四瑞」の図案では、鶉が空、猿が木、象が地上、野兎は地下を象徴するといい、垂直方向の空間域を動物のテリトリーになぞらえて世界を示す。未到達の領域を人間以外の存在に仮託した一種の空間表現ともいえる。
 - (17) タンカとして表されたマンダラも、砂絵マンダラに比べると恒久性があるものの、開閉を前提とする構造が留意される。
 - (18) 日本展示学会[編]『展示学事典』(丸善出版、二〇一九)では「展示空間自体を支持体とし、そこに作品を設置する展示方法」、また「作品の自律性を保証するためのニュートラルな空間としてではなく、作品の意味内容や成立に対し大きく関与する環境」という。
- 〔附記〕
- 本稿の執筆にあたり、北村太道氏(種智院大学名誉教授)および中島小乃美氏(佛教大学准教授)より、多大な資料提供とご教示を得た。併せて宗教文化ミュージアムの小野田俊蔵館長よりご助言を得て成稿した。ここに記し謝意を表したい。また本稿は、平成三一年度文部科学省科学研究費基盤研究C(課題番号：19K01193)「視覚資料の空間表現に関わる歴史地理学と東洋美術史の学際的研究」(研究代表：長谷川奨悟)による成果の一部である。
- なお図8・10・19・21・24・25は北村太道氏提供。図3は宗教文化ミュージアム所用のデータを加工。他の口絵および本文挿図は筆者撮影による。